OCTÓGONO
Cadernos de polissemia artística
ISSN: 2976-0402
Número 22
Dezembro de 2025
Autoria e edição: Paulo Martins Oliveira
n.22

A COLUNA E A CRUZ DE S. VICENTE SEGUNDO NUNO GONÇALVES

PAULO MARTINS OLIVEIRA

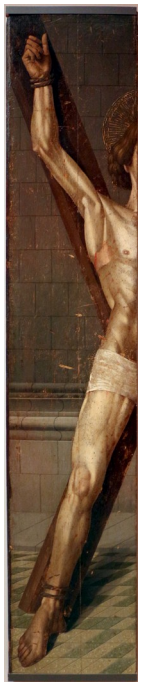
Resumo: Estudo sobre as pinturas *S. Vicente na coluna* e *S. Vicente na cruz em aspa*, da autoria de Nuno Gonçalves e hoje conservadas no Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA).

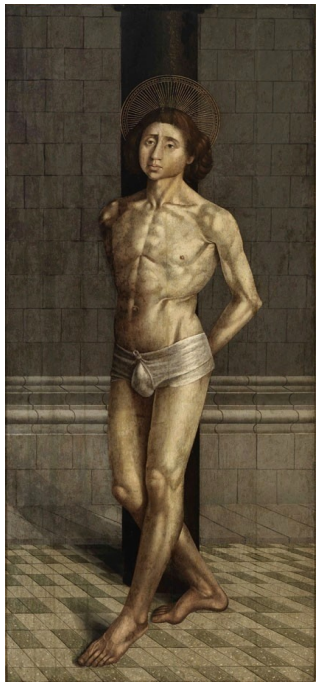
Palavras-chave: Nuno Gonçalves, Pintura Primitiva Portuguesa, Humanismo quatrocentista.

Disponibilidade *online*: academia.edu archive.org blogspot.com

Introdução

Celebrizado pelo seu políptico de seis tábuas, Nuno Gonçalves foi responsável por outras obras que igualmente revelam um excepcional talento quer na criatividade individual, quer pelo modo como expressam o contexto artístico-cultural e teológico do seu tempo. É o caso de dois quadros que se complementam: o *S. Vicente na cruz em aspa* (fragmento), e o *S. Vicente na coluna*.





Nuno Gonçalves, *S. Vicente na cruz em aspa*, frag., MNAA [wikimedia.org/Sailko].

Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, MNAA [wikimedia.org].

Coluna e cruz

Cada santo reflecte à sua maneira o próprio Jesus Cristo, o que é particularmente visível no caso dos santos-mártires, e de entre estes últimos sobressaem aqueles onde são mais óbvios os paralelismos com os tormentos estoicamente sofridos pelo Messias.

É o caso por exemplo de S. Sebastião, crivado por flechas que se tornaram sinónimos dos cravos com que Cristo fora pregado na cruz. A reforçar essa analogia está o facto de S. Sebastião aparecer figurado geralmente numa posição elevada, amarrado numa árvore ou numa coluna subida[1].

Gregório Lopes, *Martírio de S. Sebastião*, MNAA [PMO].

Através do tronco arbóreo ou da coluna insinua-se igualmente a flagelação de Cristo, sendo que tal associação é expressa e directa num outro santo de manifesta conotação cristológica – S. Vicente.

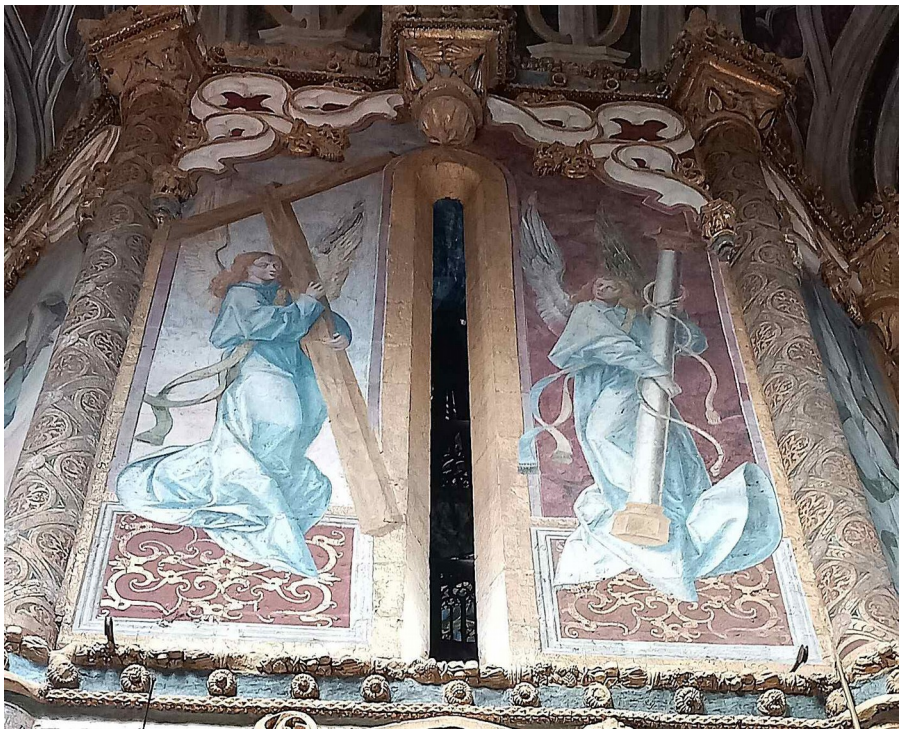
De entre os vários suplícios impostos, o mártir do século IV fora açoitado e posto numa cruz que, embora em aspa/X, torna inequívoca a relação com a Paixão de Jesus.

A respeito das duas pinturas de Nuno Gonçalves aqui em análise, Adriano de Gusmão argumentara que, "embora o martírio na cruz possa ser comum a outros santos, só no de S. Vicente coincide com o da flagelação". Neste pressuposto, o dito autor pôde assim classificar essas tábuas como representando o santo padroeiro de Lisboa[2].

1 Relativamente ao simbolismo cristológico de S. Sebastião e correspondentes artifícios artísticos, v. *Octógono* n.1 / Março de 2024 – "O S. Sebastião de Gregório Lopes" [academia.edu | archive.org]. No exemplo apresentado, o besteiro e o arqueiro inclusivamente simbolizam o bom e o mau ladrão.

2 Cf. Adriano de GUSMÃO, "Nuno Gonçalves" (1958) em *Ensaios de Arte e Crítica*, ed. Vega, Lisboa, 2004, p.31.

Por seu turno, numa perspectiva cristológica, é natural a associação directa e simétrica entre a cruz e a coluna, visto tratarem-se dos instrumentos supliciais de grande dimensão, como se observa nas duas lunetas ao topo do *Juízo Final* de Michelangelo, ou na Charola do Convento de Cristo[3].



Convento de Cristo, Tomar, det. de uma das faces da estrutura central da Charola [PMO].

Esta relação é sublinhada na própria *Bíblia,* onde Pilatos sintetiza todos os tormentos da Paixão ao mandar açoitar e crucificar Jesus (Mt.27:26; Mc.15:15), encontrando-se a mesma lógica no Evangelho de João (onde, após os interrogatórios, a flagelação marca o verdadeiro início dos castigos corporais que culminarão na cruz, 19:1-18).

Também nos chamados *Evangelhos Apócrifos* a Paixão é resumida pelos açoites e pela cruz[4], sendo que esses e outros escritos não-canónicos faziam parte das várias fontes complementares para a produção artística, quer directamente, quer por via da compilação de Voragine – frade dominicano que no século XIII, e de modo assumido, recorrera aos *Apócrifos* para sistematizar a sua grande hagiografia geral da Cristandade[5].

O (cristológico) S. Vicente na coluna

3 Cf. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar", pp.19-20 [academia.edu | archive.org].

4 Cf. "Evangelho de Nicodemos/Actos de Pilatos" em *Evangelhos Apócrifos – Gregos e Latinos*, Quetzal, Lisboa, 2022, p.337.

5 É o caso da visita de Cristo ao Limbo (cf. Tiago de VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, vol.I, cap. LIV, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.233); essa temática seria por sua vez adoptada e adaptada por diferentes artistas, como

Uma vez que os Evangelhos referem apenas que Cristo fora flagelado, é justamente no texto de Voragine que está especificado que o Messias havia sido preso a uma coluna, referindo-se ainda, agora numa passagem baseada em S. Jerónimo, que Jesus recebera açoites inclusivamente no peito que continha Deus[6].

Encontra-se aqui um fundamento iconográfico para a colocação de Jesus amarrado numa coluna, com a particularidade de, em muitas dessas representações, estar figurado de frente (quando as flagelações em sentido geral visam normalmente a zona dorsal/lombar)[7].

Tratou-se de um momento particularmente dramático que, de certo modo, até concorre com o da crucificação. Se nesta última há uma certa ordem e ritualismo, já na flagelação predominara a fúria indiscriminada e brutal. Por essa razão, o Pde. António Vieira especula que de entre os episódios da Paixão, o dos açoites deverá ter sido aquele que mais custou ao Messias[8].

É pois num amplo contexto teológico-artístico que se integra o *S. Vicente na coluna*, pintado por Nuno Gonçalves e que absorve com naturalidade a narrativa da Paixão de Jesus, da qual o santo mártir fora um reflexo subsequente, contribuindo para a evolução da Idade de Cristo para a do Espírito Santo.

A análise da referida pintura será efectuada aqui através de pontos interpretativos, elencados sequencialmente.

• A tábua do MNAA tem a particularidade de não estarem aí representados os verdugos que aplicam os açoites[9], o que se explica por diferentes razões, desde logo como forma de realçar o P formado pelo corpo do santo, complementando o X/aspa da pintura simétrica.

• Ou seja, ambas as pinturas formavam XP – um monograma recorrente para sintetizar o nome de "Cristo" com letras gregas, sublinhando aqui a dimensão cristológica de S. Vicente. Combinam também símbolos que expressam a aliança entre o Ducado da Borgonha/Países Baixos (um dos mais prósperos estados europeus) e Portugal (P)[10].

• O estado borgonhês era representado justamente pela cruz em aspa, no caso de Santo André. Por seu turno, como em Portugal era importante o culto de S. Sebastião, não é impossível que esses dois santos estejam também simbolizados sob a égide da figura tutelar do vicentino padroeiro de Lisboa.

---

por exemplo Jorge Afonso numa das suas obras mais conhecidas (cf. *Octógono* n.3 / Maio de 2024 – "Jorge Afonso e Aparição de Cristo à Virgem", pp.5-6, 31-33 [academia.edu | archive.org]).

6 Tiago de VORAGINE, *op.cit,* vol.II, cap. CLXXXII p.826; vol.I, cap.LIII, p.218.

7 Nesta linha encontra-se por exemplo a flagelação esculpida no claustro dos Jerónimos (v. imagem na página seguinte), devendo ressalvar-se que se trata de uma imagem polissémica.

8 Pde. António VIEIRA, "Sermão do Mandato", parte VIII (1645), em *Sermões Escolhidos – Padre António Vieira* (sel., intr. e notas por Maria das Graças Moreira de SÁ), Ulisseia, 1999, pp.158-159.

9 Embora exista uma figuração indirecta e codificada, como será referido adiante.

10 V. *O mecanismo dos Painéis de Avis*, 2012, p.7 [academia.edu], coligido em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016*, pp.19-33 [archive.org].

• Recentrando o foco no santo em forma de P, observa-se uma dinâmica já aliás notada por Adriano de Gusmão, que até a realça em itálico: "Ainda que quieto, e com a melancólica expressão de quem espera resignado o martírio, o corpo do jovem S. Vicente *move-se* plasticamente, quer na atitude, quer na vida da sua magra e musculosa carne"[11].

• Tal é reflexo da construção versátil e polissémica desse género de figuras, como já se argumentou por exemplo a propósito do Cristo flagelado que se pode observar no Mosteiro dos Jerónimos, ou naquele outro pintado por Caravaggio[12].

Claustro do Mosteiro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém), relevo da flagelação [PMO].

Caravaggio, *A flagelação de Cristo*, Museo di Capodimonte [wikimedia.org].

• No seu cristológico *S. Vicente*, Nuno Gonçalves expressou os princípios humanistas da *Devotio Moderna*, em particular os sistematizados nas páginas da *Imitação de Cristo*, com enorme divulgação na segunda metade do século XV europeu[13].

• Sem dispensar o enquadramento católico, advogava-se uma maior relação individual entre o fiel e a mensagem de Cristo. Assim, propondo-se um espírito estóico, o leitor era convidado a imaginar-se no lugar de Jesus e a seguir o seu exemplo na vida quotidiana.

• Desenvolvia-se portanto passagens bíblicas como a de Mt.10:38, onde Cristo avisa: "o que não toma a sua cruz, e não me segue, não é digno de mim" (v. também Mc.8:34).

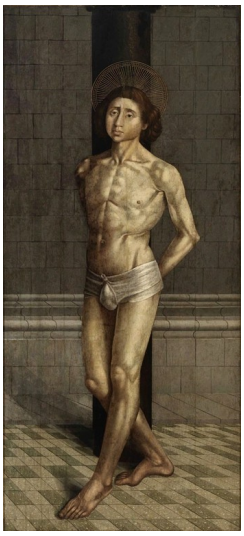
11 Adriano de GUSMÃO, *op. cit.*, p.31.

12 V. *Octógono* n.2 / Abril de 2024 – "O dinâmico Claustro dos Jerónimos" [academia.edu | archive.org]; e *The Passion of Caravaggio*, 2013 [academia.edu], coligido em *Italian-crafted. Studies 2012-2016*, pp.131-138 [archive.org].

13 Sobre esta questão cf. o número mensal anterior desta publicação: *Octógono* n.21 / Novembro de 2025 – "Os jogos ópticos de Nuno Gonçalves – da autoridade ao cosmopolitismo" [academia.edu | archive.org].

• O dinamismo que a tábua imediatamente sugere pode ser traduzido como um caminhar do santo inspirado em Cristo, carregando a sua própria "cruz" e motivando os fiéis que observassem a obra.

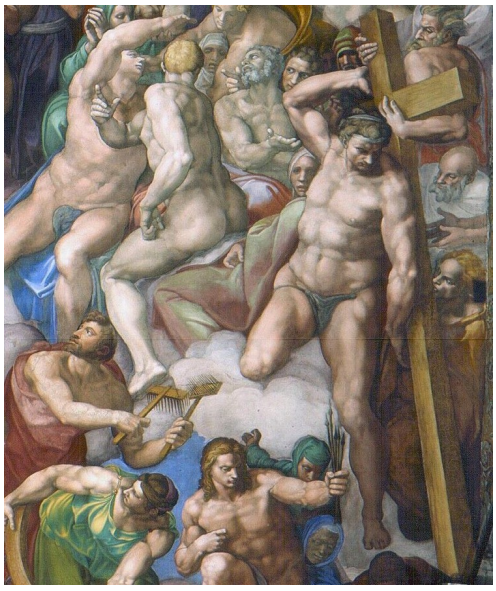
• Para o efeito, Nuno Gonçalves poderá ter adaptado a imagem de penosos trabalhos quotidianos, como se verá depois em Bruegel, com significativo valor alegórico.

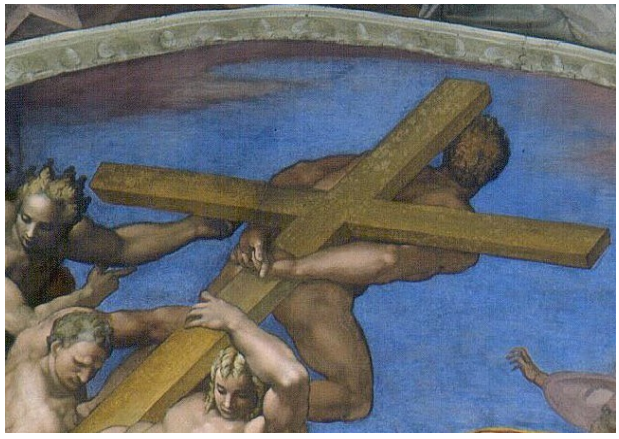


Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, MNAA [wikimedia.org].

Pieter Bruegel, *O Recenseamento em Belém*, det., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique [wikimedia.org].

• Note-se que, na mesma lógica, Michelangelo inspirara-se nos trabalhos de construção civil (da própria basílica de S. Pedro) para compor algumas partes do *Juízo Final* na Capela Sistina[14].





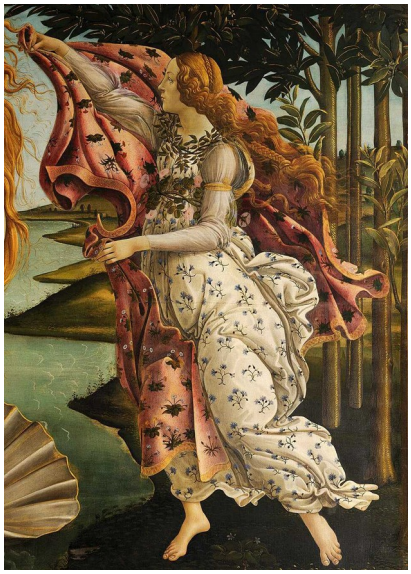
Michelangelo, *Juízo Final*, dets., Capela Sistina [wikimedia.org].

14 Cf. *The L(eonardo) and the S(alai)*, 2012, p.1 [academia.edu], coligido em *Italian-crafted. Studies 2012-2016*, p.77 [archive.org].

• Note-se também não ser claro que o *S. Vicente* do MNAA esteja de facto "atado" à coluna, pois Gonçalves gizou a imagem deliberadamente ambígua, insinuando o carregar de um elemento que, até pela cor, mais se assemelha ao poste vertical da cruz (que se prolonga virtualmente para além do limite superior visível).

• Ou seja, o santo-mártir vicentino interpreta e exemplifica o caminho do Calvário, percorrido por Jesus entre a coluna onde foi açoitado até à cruz onde expirou. Fá-lo quase "em pontas", como num bailado, expressando que anda já entre este mundo terreno e o celestial-paradisíaco.

• O mesmo artifício será encontrado em Sandro Botticelli, que construiu determinados sincretismos entre figuras bíblicas e as do panteão greco-romano. Nesses personagens compósitos, o próprio andar na terra denuncia uma origem divina[15].



Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, det. MNAA [wikimedia.org].

Botticelli, *O Nascimento de Vénus*, det. (Hora da Primavera), Uffizi [wikimedia.org].

• Veja-se igualmente que esse cariz híbrido – entre o humano e o divino – é realçado pelo jogo de sombras que Nuno Gonçalves desenvolveu na composição. De modo indefinido, a grande sombra parece corresponder essencialmente à coluna/cruz, e não tanto ao corpo do santo-cristológico, cuja única projecção inequívoca no solo é a pequena mancha escura junto ao pé, logo interrompida sem expressar o resto da perna.

15 No caso de se ponderar uma influência artística (do português sobre o italiano?), talvez seja de considerar a estadia em Florença do príncipe D. João (futuro II de Portugal). Por outro lado, a título complementar e acerca da pureza dos pés enquanto expressão do divino, cf. Mt.10:14 e Jo.13:6-8. Já para o Pde. António Vieira, o homónimo e conterrâneo St. António seria de tal modo virtuoso e bem-aventurado que nem a terra lhe sujava os pés descalços (Pde. António VIEIRA, "Sermão de Sto. António", parte I, em *op. cit.*, p.73).

• Traduzem-se aqui princípios teológicos essenciais e orientadores, com realce para a incidência alegórica da luz sobre o corpo, onde deve ser vencida a sombra (Lc.11:35-36), pois afinal "Deus é luz, e não há nele nenhumas trevas" (1Jo.1:5).

• Os antigos pintores medievais-bizantinos expressavam esses princípios à letra, criando ícones manifestamente bidimensionais, i.e. sem pretender criar a ilusão de tridimensionalidade, uma vez que isso implicava modelar sombreados nos santos e personagens bíblicos[16].

• Já na parte ocidental-latina da Cristandade o mesmo conceito estético, embora presente, era todavia atenuado. Admitiam-se até esculturas, embora geralmente encaixadas em nichos. Um caso curioso desse compromisso entre a tridimensionalidade "realista" e o evitar da sombra maléfica encontra-se num peculiar Cristo bastante "achatado", hoje no MNAA e datável do primeiro quartel do século XIV.

Cristo, atrib. ao chamado "Mestre do *S. Bartolomeu* da col. Vilhena", MNAA, perspectivas frontal e lateral [PMO].

16 Tradição ainda hoje preservada no mundo cristão-ortodoxo.

• No panorama da evolução artística, agora no século XV e já num ambiente de formação e cristalização do Humanismo, Nuno Gonçalves utiliza os recursos antigos e novos para sublinhar uma teologia onde Cristo não está somente distanciado ao alto (na cruz, presidindo ao Juízo Final ou "entronizado" ao colo da Virgem). Encontra-se agora também no solo, junto da Humanidade e enquanto homem com (alguma) sombra, a qual todavia se dissipa para voltar ao Pai.

• A ambiguidade foi planeada também ao nível do espaço, com a parede a "desmaterializar-se" quer pelo modo como a sombra maior simplesmente a trespassa, como também pelas linhas oblíquas no pavimento junto ao muro, insinuando um prolongamento artificioso do piso: em suma, um espaço fechado (aquando da flagelação na coluna) e aberto (no caminho do Calvário, levando a sua cruz).

Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, det. MNAA [wikimedia.org].

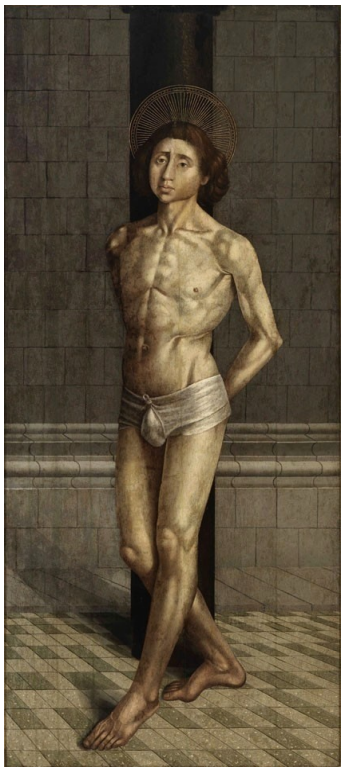
• Mas também ficará expressa a ideia de Salvação, nomeadamente quando os justos puderem habitar a Jerusalém Celeste, cuja praça é "de ouro puro como vidro transparente", e onde se cumprirá a submissão e vitória definitiva sobre as trevas (≈ redução da sombra ao caminhar), ou seja, quando não haverá mais noite (Ap.21:21; 22:5).

• A mesma promessa fica patente através de outro artifício, em concreto a saliência arquitectónica[17] que, na forma aparente de um banco, emerge do próprio muro e corre-lhe a toda a largura.

• A superfície superior dessa projecção, ou "assento" do banco, apresenta-se mais escura (de um lado ao outro da composição), criando visualmente, à distância[18], a ilusão de um sarcófago aberto, i.e. o prenúncio quer da tumulação quer da ressurreição de Jesus.

• Como exemplo comparativo, veja-se que a imagem criada por Nuno Gonçalves apresenta certas afinidades conceptuais com a *Ressurreição* posteriormente gizada por Gaudencio Ferrari.

→



Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, MNAA [wikimedia.org].
Assinalada a parte superior do "túmulo" aberto.

Gaudencio Ferrari, *Ressurreição de Cristo*, National Gallery [wikimedia.org/Google Art Project].

• Como se observa na composição do italiano, o vão do túmulo é artificialmente estreito, não por qualquer defeito figurativo, mas porque esta solução de compromisso permitia conjugar várias mensagens que enriqueciam o valor teológico da obra, em vez de se representar um mero episódio solto.

17 Sobre a configuração efectiva e geométrica deste elemento, cf. Paulo PEREIRA, *Arte e Ciência – Obras da Colecção do Museu Nacional de Arte Antiga*, ed. Franco Maria Ricci/MNAA/F. Champalimaud, s.d., pp.145-146.

18 Era comum a criação de elementos cuja percepção se altera com a distância ou o posicionamento lateral do observador (entre muitos exemplos: Jorge Afonso, Gregório Lopes, Daniele Crespi, Holbein, Chanterene, etc.).

• O mesmo se diga de Nuno Gonçalves, sobre o qual persiste há mais de cem anos a ideia errónea de que não controlava a técnica da perspectiva. Pelo contrário, domina-a de tal modo que se permitia deformá-la com mestria para criar exercícios ópticos, e assim acrescentar camadas de significado[19].

• São na verdade múltiplos os recursos desta "águia" da pintura europeia, como lhe chamou Francisco de Holanda. Por exemplo, no mesmo de S. Vicente na coluna, entre o ombro e o pescoço forma-se um N na posição normal (≈ recta), que contrasta com o penitente N invertido que o pintor usava na documentação[20].

• Por seu turno, em contraste com a serenidade estóica do santo, no ombro em primeiro plano surge uma face caricatural e sarcástica – um dos algozes da flagelação, e que marca o início de um grande g [Gonçalves] invertido, formado pela continuação do braço e pela perna que cruza e fica atrás, como que um grande chicote serpenteante.

Nuno Gonçalves, *S. Vicente na coluna*, det. MNAA [wikimedia.org].

• No outro ombro dois pequenos olhos esbranquiçados emergem sob uma boca escura e profunda, assinalando o segundo algoz que insulta este cristológico S. Vicente[21].

19 Sobre o domínio da perspectiva por Nuno Gonçalves, cf. *Octógono* n.21 / Novembro de 2025 – "Os jogos ópticos de Nuno Gonçalves – da autoridade ao cosmopolitismo" [academia.edu | archive.org]; *Octógono* n. avulso (21) / 9 de Novembro de 2025 – "As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 3" [academia.edu | archive.org]; e *Octógono* n. avulso (15) / 30 de Agosto de 2025 – "As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 2" [academia.edu | archive.org]. Sobre outros tipos de artifícios do mestre quatrocentista, v. do mesmo autor os textos coligidos em *Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016* [archive.org], bem como o livro *Os Painéis de Avis*, 2011 (*online* na edição agregada *A Janela de Tomar e os Painéis de Avis*, 2011 [academia.edu | archive.org]).

20 Estes exercícios eram frequentes, como se observa por exemplo na assinatura de Cristóvão de Figueiredo, reproduzida no catálogo *Primitivos Portugueses – o século de Nuno Gonçalves*, MNAA/Athena, 2010 p.58.

21 Por comparação, veja-se a análise a um quadro de Vermeer publicada sob o título *The distracted working Dutch*, 2014 [academia.edu] – texto coligido em *Northern Art. Studies 2012-2016*, pp.125-127 [archive.org].

• Ainda naquela parte da tábua de Nuno Gonçalves, veja-se como a musculatura do pescoço foi trabalhada para sugerir uma gola, do tipo utilizado pelos militares na tábua "dita dos Cavaleiros", que o mesmo artista pintara no seu famoso políptico hoje também no MNAA.

Nuno Gonçalves, painel dito "dos Cavaleiros", det. MNAA [wikimedia.org].

• Com este expediente "militar", o santo na coluna lembra o posterior S. João Baptista envergando um "peitoral de armadura" no Mosteiro dos Jerónimos, onde aí representa a Vida Activa (em simetria com um S. Jerónimo que interpreta a Vida Contemplativa)[22].

Nicolau Chanterene, *S. João Baptista*,
portal axial do Mosteiro dos Jerónimos (Sta. Maria de Belém) [PMO]

22 Cf. *Octógono* n.14 / Abril de 2025 – "Os engenhosos Magos de Chanterene", p.13 [academia.edu | archive.org]; e *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar", p.17 [academia.edu | archive.org].

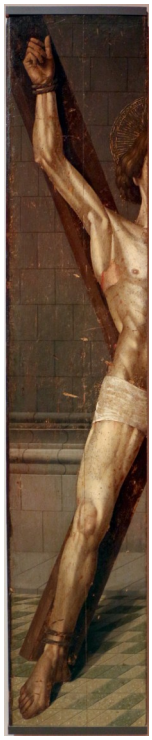
• Ou seja, considerando as duas tábuas de S. Vicente (na coluna e na cruz em aspa), a primeira foi concebida para ficar à sinistra e hierarquicamente subordinada à da cruz em aspa. A simples sugestão de "carregar" o instrumento de martírio remete para a dimensão física, activa e temporal, que apesar de importante é todavia secundária e transitória em face da espiritual, contemplativa e eterna-celestial.

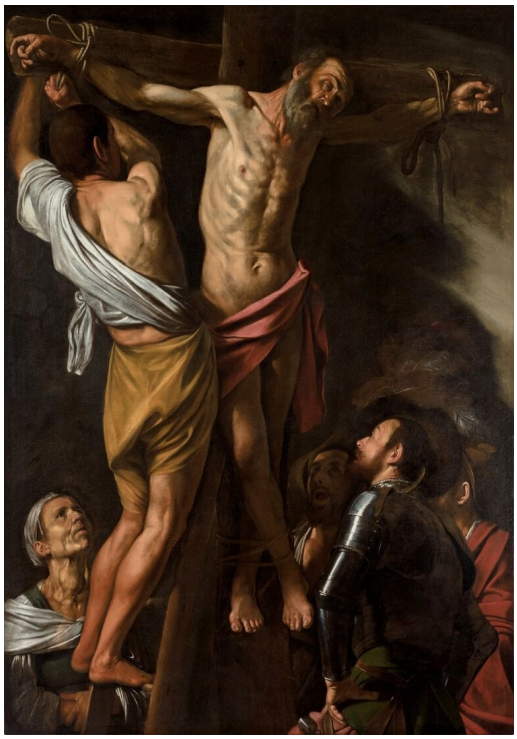
O (cristológico) S. Vicente na cruz em aspa

• Obviamente que o facto da pintura dextra estar incompleta prejudica de modo significativo a respectiva leitura, mas não a impossibilita de todo.

• Em primeiro lugar, é de recuperar a premissa de que os santos em geral reflectem o exemplo de Jesus, especialmente os mártires, pelo que a cruz em aspa é a seu modo um sinónimo da tradicional cruz de Cristo, de configuração latina (†).

• Como exemplo, e entre outras mensagens, Caravaggio expressaria isso mesmo na sua figuração do martírio de Sto. André, colocando-o na tradicional cruz do Messias em vez da convencionada cruz em aspa (em todo o caso simbolizada pelas pernas cruzadas do supliciado)[23].





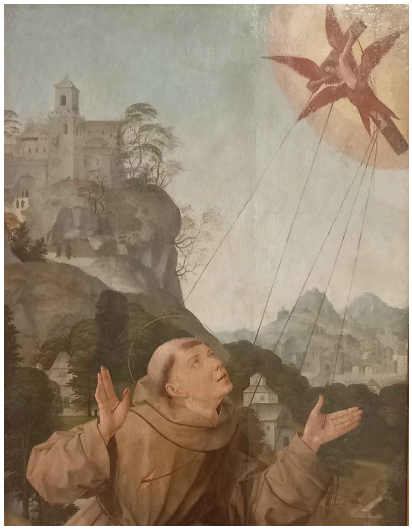
Nuno Gonçalves, *S. Vicente na cruz em aspa*, frag., MNAA [wikimedia.org/Sailko].

Caravaggio, *O Martírio de Sto. André*, Cleveland Museum of Art [wikimedia.org].

23 Similarmente poder-se-á presumir que, na tábua de *S. Vicente na coluna*, as pernas cruzadas alegorizam aí que o santo carrega uma cruz em aspa, apesar da coluna insinuar a verticalizante cruz do Messias. Estes dinamismos são parte intrínseca da criação artística e da engenharia simbólica cuidadosamente planeada nas obras.

• No caso de Nuno Gonçalves, sendo a tábua dextra a contraparte contemplativa deste seu "díptico"[24], o mesmo santo nessa cruz em X simboliza o Messias ascendido ao céu, onde agora se apresenta como a inspiradora "estrela resplandecente e da manhã" (Ap.22:16), ou "stella splendida, & matutina" (*Vulgata Clementina*).

Dois exemplos comparativos onde Cristo surge directa ou sugestivamente na forma de sol/estrela celestial



Rogier van der Weyden, P. van der Weyden e N. Gonçalves, *Retábulo de Middelburg*, det., Gemäldegalerie [wikimedia.org].

Frei Carlos, *S. Francisco recebendo os estigmas*, det., MNAA [PMO].

• Mas não apenas se revela aos Homens. De modo eucarístico desce para junto da Humanidade, como foi alegorizado na Charola de Tomar (abóbada interna do octógono central), onde uma chave--estrelada com o nome divino se "descola" e desce à terra (para se corporizar na hóstia consagrada)[25].

Convento de Cristo, det. da Charola [PMO].

24 Similar à imagem existente no Convento de Cristo apresentada na p.3 deste estudo.

25 Sobre o mecanismo desta estrutura, v. *Octógono* n.10 / Dezembro de 2024 – "O simbolismo da Charola de Tomar" [academia.edu | archive.org]. No mesmo texto e a propósito, veja-se igualmente o peculiar exercício na igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca (p.8).

• No santo vicentino-cristológico de Nuno Gonçalves, a cruz em aspa simboliza portanto esse eucarístico regresso de Cristo à terra dos Homens, tocando o solo de modo inspirador (mas não caminhando, como na tábua verdadeiramente terrena, i.e. a sinistra com a coluna).

• O pé visível neste fragmento de pintura toca assim o chão e, enquanto matéria transubstanciada, deixa apenas uma sombra mínima, ainda menor que aquela na tábua da coluna, onde se prenunciava a transição/caminhada de um estado ao outro).

• Note-se que poderá existir ainda uma alusão ao traumático processo de vitória apocalíptica sobre o mal, uma vez que o pintor, junto ao único calcanhar hoje sobrevivente, parece ter sugerido um olho demoníaco submetido no escuro (Ap.20:1-3), tratando-se de um recurso figurativo aliás comum e com variantes alegóricas[26].

Nuno Gonçalves, *S. Vicente na cruz em aspa*, frag., MNAA [wikimedia.org/Sailko].

26 Cf. *The Deceptive Angels*, 2013, p.3 [academia.edu], coligido em *Shared Devices in European Art. Studies 2012-2015*, pp.29-32 [archive.org]. Atente-se que no políptico de Nuno Gonçalves, mais concretamente na tábua dita "dos Frades", na parte inferior das vestes do monge em primeiro plano parece existir um "olho" diabólico, embora seja provável um mero descasque da pintura nesse ponto. A mesma cautela fica para a tábua vicentina na cruz em aspa (cuja musealização se justifica, tratando-se de um documento artístico e histórico da maior importância; de notar que à *Vénus de Milo* faltam os braços, ou que à *Vitória de Samotrácia* faltam esses e a cabeça). Ainda relativamente à componente apocalíptica nesta tábua vicentina da cruz em aspa, note-se que o respectivo "túmulo" ilusionado pelo efeito da parede poderá agora aludir não à ressurreição de Cristo (como no painel da coluna), mas à ressurreição geral da Humanidade para enfrentar o Juízo Final.

• Em todo o caso, a lógica figurativa da visita do divino-celestial à terra lembra por exemplo imagens como o *Fresco da Anunciação*, por Sandro Botticelli.

Botticelli, *Fresco da Anunciação*, det., Uffizi [wikimedia.org].

• A propósito da comparação com Botticelli, note-se que Nuno Gonçalves, apesar de formado sob a égide de Rogier van der Weyden[27], apresenta uma tal amplitude que não permite o seu arrumo historiográfico em qualquer "gaveta", seja flamenga ou italiana.

• Justamente a propósito da pintura gonçalvina do S. Vicente colocado em X, Paulo Pereira relaciona "a posição do santo, formando com os braços e as pernas uma aspa", com as diversas tentativas de passar à forma gráfica as discussões em torno do "Homem Vitruviano", i.e. os escritos do antigo tratadista Vitrúvio quanto a uma geometria perfeita do próprio ser humano. As especulações e tentativas já existiam na Idade Média, e ganharam outra dinâmica quando Mariano Jacopo Taccola (1382-c.1453) "concebeu a imagem do homem como medida de todas coisas"[28].

Conclusão

Vivendo entre a Idade Média e o Renascimento, Nuno Gonçalves é um humanista-cosmopolita que parece escapar às catalogações de geografia e de época. Excepto a de que é um génio do século XV – verdadeiro ninho de águias.

27 V. os estudos mencionados na nota 19 deste contributo.

28 Paulo PEREIRA, *Arte e Ciência – Obras da Colecção do Museu Nacional de Arte Antiga*, ed. Franco Maria Ricci/MNAA/F. Champalimaud, s.d., pp.46-47, 146-147.